

Soledad Bianchi

Chilenische Poesie heute: Fragmente einer Einheit

1. Die Vielfalt der Sichtweisen

Der folgende Beitrag soll der Annäherung an die chilenische Poesie der letzten Jahre dienen. Zu diesem Zweck wird zunächst ein Überblick über die Zeit von den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts bis heute gegeben, der sowohl allgemeine Informationen zur Epoche als auch eine Auswahl an Autoren und poetischen Manifestationen enthält, die zweifelsohne subjektiv und willkürlich bleiben wird.

Die "junge chilenische Poesie der sechziger Jahre" wird mit der Veröffentlichung von *Esta rosa negra* (1961) von Oscar Hahn (*1938) eingeläutet und endet jäh mit dem Militärputsch 1973, der die Literaturszene ebenso stark beeinflusste wie alle anderen Bereiche des Lebens in Chile. Ab jenem Moment, an den Erick Polhammer mit der "Ankunft der Hubschrauber" erinnert (*Los helicópteros*), kommen im Vergleich zu ihren Vorgängern Dichter zu Wort, die sich aufgrund der veränderten politischen Situation einem vollkommen anderen Kontext gegenüber sehen, und das sowohl in Bezug auf das alltägliche Leben als auch hinsichtlich ihrer literarischen Produktion. Sie werden plötzlich mit Zensur konfrontiert, die ab 1973 sämtliche Veröffentlichungen betraf und erst 1984 wieder aufgehoben wurde, mit Einschränkungen der Rechte auf Versammlung und auf freie Meinungsäußerung sowie mit vielfachen anderen Formen der Repression. Diese veränderten Umstände wirkten sich mehr oder weniger unmittelbar und unterschiedlich deutlich auf ihre Werke aus (die offensichtlich nicht einmal auf die Diktatur anspielen müssen), ebenso wie auf die Produktionsbedingungen und auf die Art und Weise, wie sie vom Publikum gelesen und aufgenommen wurden. Dies gilt auch für die Texte, die früher geschrieben worden sind, aber erst nach 1973 erschienen.

Die jungen Dichter, die gegen Mitte der sechziger Jahre ihre ersten Arbeiten veröffentlichten, fühlten sich noch nicht als Vertreter eines Bruchs, und führten, anders als ihre Nachfolger, die poetische Tradition Chiles fort. Viele von ihnen versammelten sich in den sechziger Jahren in literarischen

Zirkeln, die zwar keine neue Einrichtung in der chilenischen Literaturszene darstellten, aber mehr als früher zum Symbol einer Epoche wurden und mit den Ereignissen des Jahres 1973 fast wieder vollständig verschwanden. Die bekanntesten dieser Versammlungen standen in enger Verbindung zu den Universitäten, an denen die Dichter studierten. Durch regelmäßiges Publizieren wurden sie über ihr unmittelbares Umfeld hinaus bekannt. Andere, weniger bekannte Gruppen widmeten sich speziellen künstlerischen und literarischen Richtungen – wie zum Beispiel die Beatniks –, und fanden damit unter den übrigen Dichtern der sechziger Jahre relativ wenig Beachtung. Gleichgültig, ob mehr oder weniger präsent: Von keiner der Stilrichtungen lässt sich in den sechziger Jahren sagen, sie sei die einzige oder gar dominierende gewesen. Die dichterische Szene ist in dieser Zeit vielmehr ein Raum, der von den verschiedenen Gruppen miteinander geteilt wird und den sie nutzen, um sich untereinander auszutauschen.

Die Vielfalt der Stimmen und Stile ist in dieser Zeit enorm. Bei Hahn lässt sich z.B. eine gewisse Nähe zur klassischen spanischen Poesie feststellen, des Autors liebster und häufigster Lektüre, wohingegen sich Waldo Rojas (*1944) von einer angenommenen "Chilenische Poesie heute: Fragmente einer Einheit" Tendenz der Einfachheit (der Sprache, der Struktur, der Situationen) absetzt, die eher den Texten anderer Autoren eigen ist, die in der Provinz ansässig sind: Omar Lara (*1941), Jaime Quezada (*1942), Floridor Pérez (*1937). Die Werke dieser Autoren weisen Abweichungen im Ton, in der Stimmung und in der poetischen Einstellung auf. Die in diesen Texten behandelten Themen wie Entwurzelung, Tod und Unwohlsein lassen sich oft schon am Titel erkennen, wie zum Beispiel im Fall von *Agua remota* (1964) und *Pájaro en tierra* (1965) von Rojas, *Perturbaciones* (1966) von Manuel Silva Acevedo (*1942), das bereits erwähnte *Esta rosa negra* sowie *Agua final* (1967) von Hahn und viele andere mehr. Auch *Relación personal* (1968) von Gonzalo Millán (*1947) enthält eine Sichtweise der jugendlichen Liebe, die sich weit von der herkömmlichen entfernt, indem sie vom Standpunkt des immer gegenwärtigen Bewusstseins des Verfalls, der Vergänglichkeit und der Endlichkeit aus betrachtet wird. Ganz anders ist jedoch die Stimmung und die Einstellung bei Autoren, die sich eher am Rand der literarischen Szene befinden, wie vor allem bei Cecilia Vicuña (*1948), deren erotische Dichtung sehr überschwänglich und optimistisch ist und sie dazu veranlasst, diese Phase ihrer dichterischen Produktion als "genüssliche Zeit" zu beschreiben. Erotische Literatur ist eine Ausnahme in

Chile, und besonders ungewöhnlich ist die Tatsache, dass es sich bei der Autorin um eine noch sehr junge Frau handelt.

Die Ablösung der sechziger durch die siebziger Jahre wird wahrscheinlich am besten durch Juan Luis Martínez (1942-1993) repräsentiert. Seine Werke *La nueva novela* (1977) und *La poesía chilena* (1978) widersetzten sich allen Klassifizierungsversuchen nach herkömmlichen Maßstäben und ihre Lektüre und Betrachtung erinnert am ehesten an definitorische Konzeptionen wie konzeptuell, objektiv, wissenschaftlich oder analytisch: Der Signifikant hat Vorrang vor dem Signifikat. Die Konzeption des Autors und sein Verständnis des Schreibens und der Dichtung sind darüber hinaus zweifelsohne Vorgänger des späteren Werkes von Raúl Zurita (*1950) und anderer Vertreter der Richtung, die sich "neo-avantgardistisch" nannte.

Bei Martínez scheint das poetische Subjekt sich vollkommen zu verstecken und die Perspektive beschränkt sich fast immer darauf, unpersönlich zu bleiben. Sein Interesse an der Objektivität geht so weit, dass er sogar versucht zu verheimlichen, dass er der Autor seiner Gedichte ist. *La nueva novela* enthält mathematische und logische Rätsel, die in keinem offenkundigen Zusammenhang zum unmittelbaren Kontext stehen. Es werden Aufgaben gestellt, deren Lösung unbekannt bleibt, die aber den Leser dazu auffordern, die aus mehreren Unbekannten bestehenden Gleichungen aufzulösen. Die aufgeworfenen Zweifel und Variationen von Persönlichkeiten und Identitäten sind mal lustig und mal absurd, aber fast immer unlösbar. Eins der Ziele des Werkes besteht in der Relativierung und (teilweise endgültigen) Aufhebung sämtlicher simpler und vereinfachender Antworten sowie in der gleichzeitigen Erweiterung des Geistes und der Realität, ähnlich wie vor ihm bei argentinischen Autoren wie Jorge Luis Borges oder Julio Cortázar. Außerdem lässt sich bei Martínez auch die Bereitschaft zu einer erweiterten Konzeption der (poetischen) Sprache, der Poesie, der Literatur und des Buches erkennen, indem Fotos, Zeichnungen und andere graphische Elemente aufgenommen werden. Auf diese Weise entsteht eine Collage, zu der auch materielle Objekte gehören, die angefasst werden können, wie zum Beispiel Erde in *La poesía chilena* oder ein "echter" Angelhaken in *La nueva novela*.

Auch Raúl Zurita, einer der bekanntesten Dichter des Landes, der im Jahr 2000 mit Chiles Nationalem Literaturpreis ausgezeichnet wurde, versucht mit seinem Werk Grenzen zu überschreiten und zu beseitigen. Viele seiner Gedichte enthalten nicht nur die Namen bestimmter, ausdrücklich genannter Orte, wie zum Beispiel *Purgatorio* ("Fegefeuer") (1979), *Anteparaíso* ("Vorparadies") (1982) und *La vida nueva* ("Das neue Leben") (1994),

sondern geben darüber hinaus bestimmten in seiner Poesie enthaltenen Elementen einen Raum und legen besonderen Wert auf den Raum des Textes, der sich gelegentlich sogar über die Grenzen der Buchseite hinweg setzt, so zum Beispiel 1982, als sein Gedicht "Das neue Leben" in den Himmel über New York geschrieben wurde. Diese dem Experimentalismus nahe stehende Dichtung entstand aber nicht aus dem Nichts, sondern steht in der "Tradition des Bruchs", die in Chile unter anderem von Nicanor Parra, Rosamel del Valle und Gonzalo Rojas geformt wurde.

Bis heute ist die Poesie Chiles von einer Vielfalt der Tendenzen gekennzeichnet, die sich überschneiden, ohne sich gegenseitig unterzuordnen oder auszuschließen. Die Konvergenz dieser unterschiedlichen Tendenzen und ihre Gleichzeitigkeit bilden den Reichtum einer Lyrik, die eine Mannigfaltigkeit an Verfahren, Ansätzen und Konzeptionen an den Tag legt. Diese gelegentlich sogar widersprüchliche Vielfalt der chilenischen Poesie ist kennzeichnend für das gesamte 20. Jahrhundert, wie sich beispielsweise an der (nicht immer friedlichen) Koexistenz von Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, Pablo de Rokha und Pablo Neruda gezeigt hat. Nach Neruda waren dann del Valle, Humberto Díaz-Casanueva, Parra und G. Rojas an der Reihe und nach ihnen etwa Enrique Lihn, Jorge Teiller, Armando Uribe.

2. Die poetische Entwicklung unter der Diktatur

In der poetischen Produktion nach 1973 zeigt sich deutlicher als zuvor das Miteinander unterschiedlicher Sprachen, Stile und Anschauungen, was daran liegen mag, dass in den sechziger Jahren eine stärkere Betonung auf die Ähnlichkeiten als auf die Unterschiede gelegt wurde. Ohne zu sehr vereinfachen zu wollen, lässt sich unter den vielen Strömungen eine erkennen, die darauf zielte, die Poesie zur Zeugin ihrer Zeit zu machen, indem sie zum Beispiel die Brutalität der Diktatur anklagt, damit die Verbrechen nicht in Vergessenheit geraten. Ein Beispiel dieser Richtung sind die schönen Briefe aus dem Gefängnis in *Cartas de prisionero* (1985) von Floridor Pérez. Nach dem Ende des Militärregimes 1990 führte zum Beispiel der Sänger Maricio Redolés diesen Stil fort, indem er die "rohen Tatsachen" der Gegenwart in seinen poetischen Liedern verarbeitete. Seine Werke lassen sich auch als Collage bezeichnen, denn sie enthalten Elemente unterschiedlichen Ursprungs: eigene Texte und Melodien, Texte anderer Autoren, Dialoge etc. Die einzelnen Texte entstanden oft spontan durch Assoziationen, durch das Zusammensetzen unterschiedlicher Fragmente und unter Verwendung verschiedener Stimmen. Das Ergebnis ist ein Effekt der Veränderung, der Über-

raschung, des Unvorhergesehenen. Redolés kennt die dichterischen Verfahren, mit denen er spielt, sehr gut: Er bricht mit den Gewissheiten und Ähnlichkeiten, denn die Gewohnheit führt zur Routine, die genau das Gegenteil der Poesie ist.

Der singende Dichter oder dichtende Sänger versucht, die etablierte Ordnung zu unterlaufen, um die Bereitschaft zum Neuen zu fordern, indem er unverbrauchte und unbelastete Bilder vorstellt. Seine Werke sind nicht ehrerbietig und die Parodie bezieht sich nicht nur auf Inhalte, sondern auch auf Formen, Sprachen und Situationen, die im Allgemeinen im städtischen Bereich angesiedelt sind. In einer seiner jüngsten CDs, *Bailables de Cueto Road* (1998), beschreibt er zum Beispiel den schnellen Wandel eines der westlichen Stadtteile von Santiago und trägt damit zur Schaffung einer "städtischen Erinnerung" bei.

Viele Dichter machen die Komplexität der Städte zu ihrem Thema, richten ihre Wahrnehmung auf dieses Chaos und drücken es in Texten aus, denen ebenso wie dem beschriebenen Objekt das einheitliche Zentrum fehlt. Zu diesen "dezentralisierten" Werken gehören einige Texte von Autoren wie Guillermo Valenzuela (*1961), Víctor Hugo Díaz (*1965), Sergio Parra (*1964), Felipe Moya (*1967) oder Jesús Sepúlveda (*1967), die in der Anthologie *Ciudad Poética Post. 10 poetas jóvenes chilenos* (1992) zusammengefasst sind.

Es gab – und gibt noch heute – andere Werke, die von einer historischen Situation ausgehen und diese dann neu bearbeiten, indem sie ihr mehr oder weniger fiktive Elemente hinzufügen. Aus dieser Fusion entstehen phantastische Trugbilder, die aufgrund der Stilmittel der Wiederholung und der Übertreibung vielleicht schrecklicher erscheinen als die Wirklichkeit selbst. Zu diesen verzerrenden und sich in die Extreme steigernden Werken gehört unter anderen *Las últimas fotografías* (1981) von Javier Campos (*1947), das vor dem unschuldigen Blick des Lesers in Situationen eindringt, die ihm sonst verborgen bleiben, und diese geradezu entblößt. Andere Werke dieses Autors spiegeln seine Reise durchs Exil wider und erzählen von Entwurzelung, Abstand und Entfernung, die nicht nur eine Ausnahmesituation, sondern immer stärker auch die allgemeine Kondition des menschlichen Wesens schlechthin beschreiben.

Nach wie vor werden auch Texte geschrieben, die auf Autoreferenzialität zielen und sich den Themen der Sprache und der Aufgabe der Lyrik widmen, wie zum Beispiel *La ciudad* (1979) von Gonzalo Millán. Eine weitere Konstante ist das Infragestellen und die Entmythologisierung, die erreicht wird

durch die Anwendung von Humor, Ironie – wobei die Bezugsfigur für viele Autoren Nicanor Parra ist – und Intertextualität, mit deren Hilfe die zeitlichen, räumlichen und sprachlichen Abstände zwischen den Figuren aufgehoben werden. So beobachtete beispielsweise Rodrigo Lira (1949-1981) in *Proyecto de obras completas* (1984) seine Umgebung mit Scharfsinn, Unerbittlichkeit und einer äußerst korrosiven Sprache, ebenso wie Bruna Vidal (*1957) in *Arte Marcial* (1983-1987, erschienen 1991), der den “neo-avantgardistischen Tick” auf die Spitze treibt, um damit klar zu machen, dass selbst die Neuigkeiten verkalken, wenn sie ihre anfängliche Frische verlieren und nur noch wie alte Rezepte Schritt für Schritt wiederholt werden und sich selbst kopieren, so wie es einige Epigonen der “Neo-Avantgarde” gemacht haben, sodass ihre charakteristischen Vorgehensweisen zu nichts weiter als einer bedeutungsvollen – oder bedeutungslosen – Leere verkommen. Dieser Gefahr der Repetition stellt Vidal seine korrosive Sprache entgegen und treibt damit eine Ausdrucksform auf die Spitze, die im Moment ihrer Entstehung ihre Umgebung angemessen und subtil widerspiegelte und inzwischen zu einer bleibenden Referenz in der chilenischen Literatur geworden ist. Der Verdienst von *Arte Marcial* liegt teilweise darin begründet, dass es jeder steifen Definition geschickt entgeht und jede einfache Klassifizierung unmöglich macht. Auf geradezu menschenfresserische Weise gelingt es dem Autor, die Sprache ganz verschiedener gesellschaftlicher Bereiche in sein Werk aufzunehmen und wiederzugeben, egal ob es sich um das Militär, die Kirche, die Politik, die Gefängnisse, die Polizei, die Medien, die Ärzte oder die Gerichtsmediziner handelt. Die Texte bestehen aus einer Kombination von Fach- und Umgangssprache und enthalten auf genüssliche Weise Gemeinplätze, Redewendungen, Codes, Stereotypen, eine verkalkte und unbelastete Sprache also, die sonst niemand in den Mund nehmen würde, die tot wäre, nichts als Geschwätz und Hintergrundgeräusch, wenn es nicht um einen konkreten Kontext gehen würde und wenn das sprachliche Gerüst nicht auseinander genommen und durch den Humor, die Ironie, das Spielerische, die Parodie, die Zweideutigkeit und die Gewalt (von Signifikant und Signifikat) deaktiviert werden würde. Vidal schafft es, die Redewendungen zu wenden.

Tomás Harris (*1956) und Clemente Riedemann (*1953) wiederum widmen sich dem intertextuellen Dialog und treiben ihn auf die Spitze, um die Frage nach unserer Identität zu stellen, der Identität des amerikanischen Menschen, seinem Ursprung und seinen Mischungen, mit dem Ziel, ein ihm angemessenes Bild zu zeichnen. Harris konzentriert sich auf die Stadt. Seine

Gedichte in *Zonas de peligro* (1985), *Diario de navegación* (1986) und *El último viaje* (1987) erzählen von Straßen, Ecken, Kneipen und anderen Orten in Concepción, einer Stadt in Südkile, deren Beschreibung sich überschneidet mit Bildern aus Tenochtitlan, Theben, Cathay, Thule oder Algier. Die städtische Poesie zeichnet sich nicht nur durch ihre Themen und Anspielungen aus, sondern auch durch bestimmte Vorgehensweisen und Perspektiven. Die Gedichte von Harris gehören zu den interessantesten und neuartigsten dieser Jahre, denn in ihnen gelingt es dem Autor, sich Texte von Kolumbus, Bataille, Genet, Sarduy, Melville und vielen anderen zu Eigen zu machen und weiterzuverarbeiten. In *Crónicas Maravillosas* (1997) ermöglicht er dem Leser von einer neuen Perspektive aus die Gewalttaten der Eroberung und Besetzung von Ländern und Völkern – nicht nur Chiles – in der Vergangenheit und der Gegenwart zu betrachten, und zwar in einer Abfolge von Fusionen und Konfusionen, die den Leser dazu zwingen, verschiedene Sichtweisen und Kenntnisse – nicht nur poetische – zu erweitern und miteinander in Einklang zu bringen.

In einer Gesellschaft wie der chilenischen, in der starke soziale Grenzen weiterhin bestehen und der Autoritarismus nie aufgehört hat, die Unterschiede zu all denjenigen, die sich nicht mit ihm identifizieren, hervorzuheben, überrascht es nicht, dass sich unter den Themen, mit denen sich in jenen Jahren ausgiebig beschäftigt wurde, auch das der Diskriminierung mit allen seinen Facetten befindet. Dazu gehört das verstärkte Interesse an der Urbevölkerung und die entsprechenden literarischen Werke auf Mapudungun und Spanisch von Autoren aus den Reihen der Mapuche-Indianer, zu denen unter anderen Leonel Lienlaf (*1971), Jaime Huenún (*1967) und Elicura Chihuailaf (*1952) gehören.

Der Titel *Karra Maw'n* (1984) von Riedemann ist wegen der Freiheit hervorzuheben, mit der es ihm gelingt, Dokumente des Eroberers Chiles – des Spaniers Pedro de Valdivia – mit Zitaten aus Studien, Wörtern der Sprache der Mapuche, deutschen Vokabeln, persönlichen und biographischen Daten zu verbinden und daraus Poesie zu schaffen. Er gibt damit seinem Wunsch Ausdruck, die Geschichte in ihrer gesamten Komplexität zu erfassen. Das lange Gedicht enthält keine Vereinfachungen. In ihm vervielfachen sich vielmehr die Eroberungen der "Stadt des Regens" und ihrer Einwohner: Zu den spanischen Eroberern gesellen sich entgegen der verbreiteten Meinung die deutschen Einwanderer und die Chilenen selbst. Damit bricht der Autor mit den etablierten historischen Konzepten und zwingt den Leser zu

einer tiefgehenden Neuinterpretation der Geschichte, die sich nicht ausschließlich auf die Vergangenheit bezieht.

Aber nicht alle Werke Riedemanns beziehen sich auf die geographische Region, in der Mapuche-Vorfahren, Spanier und andere Völker aufeinander trafen und sich mischten. Das 1989 erschienene *Primer arqueo* ist eine Anthologie von früheren Texten, aus denen in politischer wie in wirtschaftlicher und sozialer Hinsicht eine intensive Beziehung mit der chilenischen Wirklichkeit und ihrer Gewalt spricht. Nichtsdestotrotz sind diese Gedichte oft auch humorvoll und spiegeln verschiedenartige Perspektiven, Einstellungen, sprachliche Normen, Themen und Quellen wider.

Auch in Cecilia Vicuñas *La Wik'uña* (1990) erscheint der Eingeborene in seiner Landschaft mit ihrer Flora und Fauna, aber auf eine andere Art und Weise. Es gelingt der Autorin, ihre kurzen, schlichten, lakonischen Gedichte hörbar zu machen. Sie zwingen den Leser, die übliche stumme Lektüre durch lautes Lesen zu ersetzen, und der Einsatz der Stimme nähert die Texte an das Gebet an. Viele der Gedichte sind eine Art Opfergabe, ebenso wie andere Werke der Autorin, einschließlich ihrer "Rituale" und der so genannten *metáforas espaciales*.

Die Arbeiten von Vicuña sind sehr vielseitig. Abgesehen von der bereits erwähnten erotischen Facette aus einer bewusst weiblichen Perspektive, wäre auch ihre ökologische Poesie, in der sie den Raubbau an der Natur beklagt, und ihre morphologischen Gedichte, in denen sie Wörter auseinanderlegt, um die etymologische Bedeutung ihrer Einzelteile zu erschließen, erwähnenswert.

Vicuñas Werk ist Teil einer vielschichtigen und umfangreichen poetischen Produktion von Frauen, die alles andere als homogen ist. Aus den Gedichten von Soledad Fariña (*1943), Carmen Berenguer (*1946), Marina Arrate (*1957), Malú Urriola (*1967) und Nadia Prado (*1966) sprechen z.B. Unehrerbietigkeit und Regelübertretung. Andere Dichterinnen zeigen nicht weniger Anzeichen der Rebellion, aber behandeln das Bild der Frau, ihre Problematik und traditionelle Rolle in der Gesellschaft auf unmittelbare und zugänglichere Art und Weise.

Da Fariña keine erzählerische Dichterin ist, hat sie sich nie an Handlungsabfolgen, Vollständigkeit und Gradlinigkeit gebunden gefühlt, wohl aber an die genaue Wortwahl und -stellung. Ihre Gedichte sind immer kurz und sparsam, aber gleichzeitig kräftig und mächtig, geradezu sorgfältig. Ein immer wiederkehrendes Element in ihrem Werk ist die begeisterte Beschreibung der großartigen und majestätischen Natur, in ihrem jüngsten Titel

Narciso (2001) ebenso wie in *En amarillo oscuro* (1994). In ihrem früheren Werk *Albricia* (1988) trifft Körper auf Körper, der eigene auf den anderen, und in *El primer libro* (1985) nähert sich der Körper den Elementen an (Erde, Vogel etc.), von denen er sich entfernt zu haben schien, sodass er sie neu entdecken muss. Damals wie heute spricht aus ihrem Werk die Beharrlichkeit der Suche: Der Narziss sucht sich selbst, verfolgt sich und glaubt schließlich sich in einer ländlichen Umgebung zu entdecken, im Wasser, das gleichzeitig zu ihm und zum Leser spricht.

Als Carmen Berenguer das 1983 erschienene *Bobby Sands desfallece en el muro* schrieb, wählte sie als Ausgangspunkt ein "reales" Ereignis und einen Menschen, der wirklich gelebt hat, eben jenen irischen Häftling, der an den Folgen seines langen Hungerstreiks starb. Nichtsdestotrotz ist dieses Buch höchst erfinderisch und phantasievoll. Drei Jahre später erschien *Huellas del siglo*, ein Werk, das der Dichterin zum Ausprobieren und zur Veränderung diente. Zu ihren neuen poetischen Interessen zählten vor allem der Blick auf die Stadt Santiago und das Spiel mit der Sprache und dem Sprachgebrauch. In *A media asta* (1988) kommt dann eine gebrochene Sprecherin zu Wort, die körperliche Gewalt erlitten hat, sich mittels Zweideutigkeiten und unterschiedlicher Persönlichkeiten ausdrückt und dabei die sprachlichen Normen überschreitet. Diese Unbefangenheit wird von der Autorin auf die Spitze getrieben in *Sayal de pieles* (1993), in dem sie stärkere Betonung auf den Signifikanten legt und somit quasi eine neue Sprache schafft, die sich nicht mehr um Nützlichkeit kümmert und keinen realen Tausch- oder Austauschwert mehr besitzt; eine Sprache, die nicht mehr der Kommunikation, sondern allein dem Genuss des Klangs dient. Gleichzeitig wächst in Berenguers Texten die Präsenz der Stadt, auffällig und vielseitig, etwa in *Naciste pintada* (1999), ihrem bisher letzten Titel, der Erinnerungen an die Städte Santiago und Valparaíso enthält.

Die bisher angeführten Beispiele repräsentieren Ausdrucksformen der chilenischen Lyrik jener Jahre, die mit vielen anderen Stilen innerhalb eines sehr vielseitigen Spektrums koexistieren. Einige dieser anderen Ausdrucksformen orientieren sich an den Themen und Vorgehensweisen der Massenmedien. Es ist verständlich und weithin bekannt, dass auch die neuen Technologien eine große Anziehungskraft ausüben: Videoclips, Computer, Videospiele, Kinofilme, Werbeclips und Comics finden sich in den Stilen und Sprachen der Literatur wieder, so z.B. in *La tirana* (1983) und späteren Titeln von Diego Maquieira (*1951), und *Las vírgenes del Sol Inn Caberet* (1986) von Alexis Figueroa (*1956). Auch die bisher noch unveröffentliche-

ten Texte des Autors Egor Mardones (*1957) beziehen sich auf diesen Hintergrund und stellen aufgrund der graphischen Fülle, die hier von der Schriftform absolut untrennbar ist, hohe Anforderungen an die Augen des Lesers.

3. Chilenische Poeten im Ausland

Dieser sicherlich unvollständige Überblick über die poetischen Stilrichtungen könnte weiter fortgesetzt werden. Es ist aber interessanter, darauf hinzuweisen, dass die aufgezeigte Vielfalt und der Reichtum der Lyrik nicht nur innerhalb der Landesgrenzen Chiles entstand, sondern aufgrund der Exilerfahrungen auch außerhalb des Landes geschrieben wurde. Gegenwärtig lassen sich unter den chilenischen Dichtern fünf verschiedene Generationen unterscheiden, angefangen mit der aus den sechziger Jahren, die in der Folgezeit nie aufgehört hat zu veröffentlichen und inzwischen auf umfassende Anthologien zurückblicken kann. Waldo Rojas z.B. veröffentlichte noch vor *Poesía continua* (1995) den Titel *Fuente Itálica* (1990), der den Leser dazu einlädt, mit den Augen und den Ohren eine Reise durch die Welt der Klänge, Wörter und Gedichte zu unternehmen: zurückgehen, assoziieren, abprallen an den Versen, bis die Erinnerung Ähnlichkeiten und Kontraste wahrnimmt, auf Synonyme, Redewendungen und gelehrte Wörter aufmerksam wird und lernt, eine komplexe Poesie zu schätzen, die majestätische Räume entstehen lässt, die voller Schatten, Zeichen, Echos und Reflexionen sind. Der Leser findet Zeichen und verschlüsselte Nachrichten unter den Bäumen und Pflanzen, die die Ruinen der Villa Adriana überwuchern, und zwischen den Marmorbauten des schönen Florenz.

Das Ende der Reise durch *Fuente Itálica* bedeutet das Ende einer Vielzahl beschwörender Reisen, die aufgrund der zahllosen Perspektivenwechsel und der Lebendigkeit der Bilder an das Kino erinnern. Bei Rojas handelt es sich zweifellos um einen der konsistentesten Dichter Chiles, in dessen Werk jedes Wort abgewogen, abgemessen, ausgekostet und wohl platziert ist und der seine Arbeit auch im Ausland mit derselben Qualität fortgesetzt hat.

Noch vor der Veröffentlichung von *Suma alzada* (1998) erschien *Canto rodado* (1995) von Manuel Silva, das zwei frühere Titel enthält, deren jeweiliges Erscheinungsdatum mehr als 20 Jahre auseinander liegt: *Lobos y ovejas* und *Señal de ceniza*. Aufgrund von (stillen) Verbindungen – Ähnlichkeiten und Unterschiede – wirft die gemeinsame neue Ausgabe ein anderes Licht auf die beiden Texte. In seiner früheren Form als Einzelwerk wurde *Lobos y ovejas* 1972 mit einem Preis ausgezeichnet und 1976 schließlich veröffentlicht. Damals konnte es als Vorahnung der politischen und gesellschaftlichen

Krise interpretiert werden, die 1973 zum Militärputsch führte, ohne dabei jedoch der persönlichen Krise einer der Hauptfiguren des Gedichts zu viel Bedeutung zuzuschreiben: der des Schafs, das gerne ein Wolf gewesen wäre. Dieses Detail wird jedoch heute zu einem der Hauptaspekte, wenn man den Text mit dem von *Señal de ceniza* in Verbindung bringt, in dem es um die Persönlichkeitskrise des Erzählers geht, einem Menschen, der von dem Wunsch besessen ist, etwas zu finden, das ihm Vertrauen und Halt geben kann und ihm ermöglicht sich mit mehr Sicherheit durchs Leben zu bewegen, während er sich gleichzeitig befreien möchte von allem Überflüssigen, von allem, was ihn an eine Lebensweise bindet, die ihn nicht mehr befriedigt.

In *Lobos y ovejas* ist darüber hinaus eine Eigenschaft zu erkennen, die später zur Grundlage anderer Texte wurde und einen Großteil der Attraktivität späterer Werke – etwa von Zurita oder Maquieira – ausmacht: die Unbestimmtheit und Veränderlichkeit bezüglich der Sprache und der Figuren. Aufgrund gewisser Nachklänge und Textänderungen ließe sich auch denken, dass mit dem Homonym *canto* im neuen Titel der Gesamtausgabe der beiden Bände nicht der “Stein”, sondern der “Gesang” gemeint sein könnte, und zwar in dem Sinne, dass bereits fertiggestellte Gedichte wie wieder aufgelegte oder anders interpretierte Lieder neu erlebt und sogar überarbeitet werden. In einer solchen Untersuchung der dichterischen Arbeit werden die Stille und die Ruhe zu besonders wichtigen Elementen für den Dichter und sein Werk, denn sie gehören besonders in den Fällen von kurzen, diskreten und reservierteren Gedichten ebenso dazu wie der Text selbst.

Die Titel des Dichters José Ángel Cuevas (*1944), die nach seiner Anthologie *Adiós muchedumbres* (1989) erschienen sind, lauten *Treinta poemas del ex poeta José Ángel Cuevas* (1992), *Proyecto de país* (1994), *Poesía de la Comisión Liquidadora* (1997) und *Maxim – Carta a los viejos rockeros* (2000). In allen diesen Werken besteht die Absicht des Autors im Sehen und Zeigen dessen, was die Oberfläche versteckt hält, und im Enthüllen von und Hinweisen auf Situationen und Personen, die in der neoliberalen Gesellschaft untergehen unter der oberen Schicht der Siegreichen, die die Besiegten verabscheuen und ihnen ausweichen mittels einer geradezu abergläubisch anmutenden Geste, weil sie feige sind und Angst haben vor dem Misserfolg.

Die Arbeiten von Cuevas sind dringend notwendig, um zu verstehen, was die sich ständig verändernde chilenische Gesellschaft ist und wie sie erlebt wird. Ihre Widersprüche – im Ton, in der Bewertung, in der Perspek-

tive, in der Qualität – bereichern und komplizieren und machen die Gedichte zu einem leidenschaftlichen Plädoyer für eine Welt, die nicht mehr existiert. Und eben dieselben Widersprüche machen den Text zu einer leidenschaftlichen Biographie nicht nur des Individuums – der zahlreichen Sprecher in der Ichform, die alle José Ángel Cuevas heißen könnten –, sondern zu der kollektiven Biographie einer Generation, die in ihrer Jugend ein triumphales Land erlebte, als Chile Veranstalter der Fußballweltmeisterschaft 1962 war (an die der Titel eines außerordentlichen, bereits älteren Gedichts von Cuevas erinnert), die Rock'n'Roll tanzte, den Liedern von Elvis Presley und Violeta Parra zuhörte, die erste Mondlandung im Fernsehen verfolgte und sich an der Regierung der *Unidad Popular* beteiligte. Das Verlangen danach, die Erinnerung wiederzuerlangen und vor dem Vergessen zu retten, macht Cuevas' Gedichte einerseits zum Manifest einer Generation, das sich aber andererseits aufgrund seiner Komplexität genauso gut als Testament einer Generation lesen ließe.

Das soll aber nicht heißen, dass seine Texte pamphletartig wären oder Gemeinplätze enthielten (etwa nach dem Motto "Ballt die Faust, Kameraden"). Das ist zwar der Zusammenhang, in dem er schreibt, aber dennoch ist seine Poesie voller Widerrede und Widersinnigkeiten, die die verschiedenartigsten Einstellungen und Überlegungen repräsentieren. Nicht umsonst bezeichnet sich José Ángel Cuevas 1992 als "Exdichter"; er scheint sich mit dieser Definition sehr wohl zu fühlen, denn in *Proyecto de país* verwendet er sie erneut. Diese Vorsilbe hat in Chile heute jedoch eine viel größere Bedeutung als nur die direkte, wörtliche, denn in den siebzehn Jahren des Militärregimes wurde sie auf eine dermaßen große Anzahl von Einrichtungen und Ämtern angewendet, die von der Diktatur geächtet worden waren, dass sie ans Absurde grenzt. Also weitete Cuevas den Begriff auf diejenigen Landsleute aus, die ihre Vergangenheit leugnen, und spricht von "Exchile" als dem Land, wo die, die früher Chilenen waren, heute nichts mehr sind. Im Gegensatz zu dem, was der Titel *Proyecto de país* suggeriert, ist dieses Werk weniger ein Zukunftsprojekt für das Land als vielmehr eine Checkliste und ein Abbauplan des Landes. Aufgrund seiner Nummerierungen ähnelt es eher einem Entwurf und erinnert gleichzeitig an bestimmte Richtungen der chilenischen Poesie während der Zeit der Diktatur.

Eine neue Gruppe von Ende 20- bis Anfang 30-jährigen Dichtern beginnt jetzt mit der Veröffentlichung ihrer Arbeiten, die sowohl Ähnlichkeiten als auch Unterschiede zur Lyrik der Vergangenheit aufweisen: Javier Bello, Alejandra del Río, Damsi Figueroa, Verónica Jiménez, Alejandro

Zambra, Germán Carrasco, Héctor Hernández etc. So unterschiedlich sie und ihre Werke auch sein mögen, so unmöglich ist es doch, ihre Eigenschaften von der Zugehörigkeit zur Tradition der Poesie Chiles zu trennen.

4. Poesie und Markt

Im heutigen Chile, in dem sich alles um Waren dreht, wird der Lyrik häufig mit einem Stereotyp begegnet: "Gedichte verkaufen sich nicht". Das Angebot sei zu groß und die Nachfrage zu gering, sagt man. Trotz der wenigen Verlage und den von den Autoren finanzierten Veröffentlichungen stirbt aber die Poesie dennoch nicht aus.

Gleichwohl gibt es inzwischen Dichter, die behaupten, dass Werbetexter der einzige Beruf ist, für den sie Bezahlung erwarten könnten und der ihnen gleichzeitig erlaube, mit Sprache zu experimentieren und kreativ zu sein. Aber so leicht scheint es doch nicht zu sein, denn bei manchen der betreffenden Autoren ist zu beobachten, dass sie sich heute darauf beschränken, sprachliche Effekte zu erfinden, Gedichte zu schreiben, in denen der Einfallreichtum Vorrang hat, mit dem Ziel, ein bestimmtes Wort oder eine Redewendung in das Gedächtnis der Käufer einzubrennen. Die Poesie wird so zu einem reinen Spiel des Scharfsinns, so dass sie mit Enge, Vereinfachung sowie Mangel an Komplexität und an Tragweite bezahlt werden muss. Das Resultat ist die Unmittelbarkeit, ein einfaches, schnelles Lächeln.

Allerdings gibt es andere Autoren, die versuchen, diese Probleme und Schwierigkeiten zu überwinden, ihre Arbeit fortsetzen und auf der Suche nach Tiefe weiter schreiben.

Vor wenigen Jahren wagte kaum jemand daran zu zweifeln, dass der chilenische Roman schlecht war oder zumindest keine Käufer fand. Wie durch ein Wunder änderte sich die Situation plötzlich Anfang der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts, manche wagten sogar von einem "Miniboom" der erzählerischen Literatur zu sprechen. Bis heute erscheinen ständig neue Autoren und neue Titel. Angesichts der großen Freude über diese "Entdeckung" mancher Verlage ist es nur zu bedauern, dass diese sich noch nicht entschieden haben, einen *Boom* – und am besten ohne die Vorsilbe "Mini" – der chilenischen Lyrik zu proklamieren. Gedichte verkaufen sich nicht? Die Verleger wissen genau, dass sie sich nur dazu durchringen müssten, ein entsprechendes Marketing zu betreiben und schon ließen sich die Absatzzahlen steigern. In einem Land wie Chile, das über eine gewisse dichterische Tradition verfügt, wäre das sogar besonders wichtig, auch wenn sich nicht leugnen lässt, dass die Poesie in dieser Zeit der Verkaufserfolge seichter Litera-

tur, der Unmittelbarkeit und des Wettbewerbs an Ansehen und Attraktivität verloren hat.

Die Verlagsindustrie stolpert angesichts der Lyrik über eine Materie, die weniger geschmeidig und undurchsichtiger als die meiste Prosa ist; die Verleger scheuen vor deren Komplexität und Kompliziertheit zurück, vor der Mitarbeit, die vom Leser erwartet wird. Jeden Tag wird verkündet, dass alles unkompliziert sein muss, leicht verdaulich oder am besten schon vorverdaut – von einigen wenigen, natürlich, nicht von der Mehrheit, der Mehrheit der “armen chilenischen zensierten Kinder und Erwachsenen”. Die Verleger scheuen vor einer Lyrik zurück, die viel tiefgehender, kritischer und vielseitiger ist als der Großteil der derzeitigen chilenischen Prosa. Aber wie lange werden sie sich weigern, das Hybride der literarischen Genres anzuerkennen, angesichts der Unendlichkeit von Überlappungen, die immer schwerer voneinander zu trennen sind?

Das Publikum bleibt gleichgültig, so wie wenn es hört oder liest, dass jeden Tag Tausende von Tierarten aussterben, so als ob es davon überhaupt nicht betroffen wäre. Die Verleger nutzen diese Gleichgültigkeit dazu, zu verkünden, dass die Lyrik unbedeutend sei und keinerlei Rolle im Leben der Leser oder der Gesellschaft spiele, dass sie keinen sichtbaren Nutzen habe, dass es keine reichen Dichter gebe, dass die Poesie keine dauerhaften Gewinne produziere, dass sie auf kein Interesse stoße etc. Aber die Dichter produzieren weiter und suchen neue Formen der Verbreitung: Gesang, Rap, Lesungen. Sie schreiben weiter und ernähren sich von diesem und jenem; sie veröffentlichen im Selbstverlag; wenn sie in den Veröffentlichungen der etablierten Verlage erscheinen, fürchten sie den einheitlichen Klang, die vereinheitlichende Stimme. Eine Welt der Monotonie, der Stille und der Banalität in der poetischen Produktion ist aber für die Gesellschaft ebenso schädlich wie ein Mangel an Verschiedenheit und Artenreichtum aufgrund der ständig fortschreitenden Verarmung an Biodiversität für die Natur.